В. В. СТАСОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

1

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

- В. В. Стасов
  -
  - Комментарии

В. В. Стасов
Илья Ефимович Репин

Во втором номере «Пчелы» напечатана, в гравюре на дереве, картина Репина «Бурлаки на Волге». Никто больше меня не радовался тому, что это великолепное художественное создание будет издано, что многие тысячи людей, только о нем слышавшие или читавшие, наконец увидят его собственными глазами; зато, наверное, никто больше меня и не горевал, когда гравюра появилась на страницах журнала, и превосходный рисунок В. М. Васнецова, в уменьшенном виде нарисовавшего «Бурлаков» на дереве, вышел не вполне удовлетворительно. Но мне от этого не легче, и я не могу утешиться в том, что до некоторой степени был причиною участи, постигшей теперь «Бурлаков»: только у меня одного, до сих пор, и была фотография с картины Репина, и

именно я, необыкновенно высоко ценя ее талантливость и значение, предложил редакции напечатать ее в «Пчеле». Мне так хотелось, при первой же представившейся оказии, распространить в массе публики одно из капитальнейших произведений русского искусства. Но теперь уже поздно. Дело сделано, и в утешение себе можно только сказать, что картина Репина дождется однажды достойной гравюры — гравюры уже не на дереве, не политипажа, назначенного для мимолетного взгляда и первоначального лишь быстрого знакомства, — а гравюры настоящей, на металле, в больших размерах, какие передают все лучшие иностранные картины. Так как у нас существует теперь, наконец, национальная школа живописи, то пора выступать на свет и национальной граверной школе.

Картину «Бурлаки» я нахожу одною из самых замечательных картин русской школы, а как картина на национальный сюжет — она решительно первая изо всех у нас. Ни одна другая не может сравниться с нею по глубине содержания, по историчности взгляда, по силе и правдивости типов, по интересу пейзажа и внешней обстановки, в связи с действующими лицами; наконец, по своеобразию художественного исполнения. Это хорошо чувствовало не только большинство нашей публики и фельетонистов, писавших о ней в журналах, но и иностранцы, видевшие ее в третьем году в Вене, на всемирной выставке. И английские, и немецкие, и французские художественные критики прямо называли «Бурлаков» — самой примечательной и характерной картиной русского отдела, а по исполнению, по колоритности и блестящему освещению — «самою солнечною картиной» целой всемирной выставки.

И кто же создал такое произведение, красу нашей школы? Юноша, едва сошедший с академической скамьи, едва покончивший классы. Задумана и начата была картина еще в Академии, в антракте между 2-ю и 1-ю золотою медалью.

Репин приехал в Петербург в 1864 году, двадцати лет от роду (он родился в Чугуеве, 25 июля 1844 года), и уже через шесть месяцев после того мрачного, ненастного ноябрьского вечера, когда он, с несколькими лишь рублями в кармане, прямо с Николаевской железной дороги, прибежал на Васильевский остров и бродил вокруг дома Академии художеств, разглядывая со всех сторон это святое для него место, а сам еще не знал, куда ему пойти провести первую свою ночь в Петербурге — через шесть каких-нибудь месяцев он уже получил от Совета Академии малую серебряную медаль за программу: «Ангел смерти избивает всех первенцев египетских». Я видел эту картину: она еще наполовину младенческая, в ней еще слышится мастерская

малороссийского богомаза, где Репин провел первые годы, всю эпоху пробуждения страсти к искусству, где он писал большие образа для иконостасов, по пяти рублей за каждый. Академическая картина 8 мая 1865 года вся еще писана зеленью и желчью, почти все в ней неумело и несчастно — и, однако же, все-таки тут слышится талант и своеобразность. Есть даже намеки на что-то грандиозное в фигуре светлого ангела, с покрытою головою спускающегося сверху, на громадных орлиных крыльях; есть тут что-то жизненное в бедном египетском юноше, умирающем на одре и судорожно приподнявшем грудь в предсмертном вздохе; есть тут что-то живописное в группе людей, таскающих мертвые тела вдали и освещенных красным огнем факелов.

И вдруг какой шаг: проходит еще четыре года, и Репин является уже сильно выросшим художником, когда, весной 1869 года, получает свою 2-ю золотую медаль за академическую программу: «Иов и его друзья». Я помню свое впечатление от этой программы. Всякий знает, как на лету и мимоходом, как полупрезрительно все обыкновенно смотрят на ученические программы, проходя, во время выставки, по залам Академии. Я тоже без особенного почтения проходил мимо шеренги программ того года, но меня остановила совершенно неожиданно одна из них. Что-то особенное, свое, шло из нее навстречу зрителю. Весь колорит ее, выражавший розовый восточный день, вся расстановка личностей на сцене заключали что-то такое, чего не было ни в одной картине тут же рядом. Правда, и это сочинение страдало одним недостатком, который потом повторялся у Репина во всякой картине, — это растянутость размеров картины в ширину. Пройдите в памяти все, что он до сих пор писал: «Дочь Иаирова», «Бурлаки», «Русские и чешские музыканты» — в каждой из этих картин есть много лишнего пространства в ширину, которое полезно было бы убавить. В «Иове» этот недостаток уже очень чувствителен: тут также без всякой нужды полотно распространяется в ширину, значит его надо чем-нибудь наполнять, придумывать нарочно, прилаживать, вставлять лишнее. Но, оставляя в стороне этот недостаток, сильно бросающийся в глаза, все-таки нельзя было не видеть и крупных достоинств картины. Иов, протянувший на навозе свои длинные, исхудалые члены и печально опустивший голову, был полон глубокого выражения; старуха, его жена, с истинною любовью вглядывается ему в лицо; немного подальше сидит один из друзей, приехавший (как все друзья) мучить своими советами и наставлениями приятеля в минуту его невзгоды и несчастья. Библия говорит, что это был идумеянин Элифаз Феманский, т. е.

человек одной из еврейских провинций; вот Репин и изобразил этого человека стариком евреем, в широком плаще и с головою, накрытою покрывалом. Какой народности принадлежали два другие приятеля Иова: Валдад Савхейский и Софар Нааматский — никто до сих пор не знает, и Репин вздумал сделать из них курчавого туранца, с браслетами на руках и в узорчатом платье, и красавца ассириянина. Итак, около многострадального Иова, этого прототипа всего человечества, сошлись представители трех главных рас; и пока глубокодумный семит с глубокою миною высказывает свои мнения и советы, быстро воспламеняющийся туранец рвет, в отчаянии, одежды на своей груди, а ассириец, во всей красоте и роскоши древнеаесирийского костюма, поник головою и с состраданием смотрит на невинного мученика. Вдали розовые горы; веселый солнечный свет золотит печальную сцену горя и несчастья. Ветхозаветный сюжет ничуть не приходился по вкусам и натуре молодого Репина; просыпавшийся в ту минуту талант влек его совершенно в иную сторону, но он, конечно, подчинялся требованиям школы и извлек из задачи весь возможный драматизм, но прибавил тут, самым оригинальным образом, те живописные мотивы древнего Востока, которые шевелились в его фантазии после лекций из истории искусства.

Следующий 1870 год прошел в путешествии на Волге. Пора было, после того, Репину получать большую золотую медаль и ехать за границу, но на конкурс была назначена тема «Воскрешение дочери Иаировой», которая, быть может, еще менее прежней приходилась по натуре Репина. От этого он долго не хотел браться за нее, предпочитая лучше пропустить конкурс, чем делать что-то не идущее к его вкусам и понятиям — порядочная редкость между художниками! Ведь большинству из них все равно, что бы ни задали, что бы ни велели делать, только бы достигнуть желанной цели! Однако товарищи, хорошо понимавшие всю меру таланта Репина, со всех сторон толкали его под бок: «Что же ты это, Илья! Эй, не пропускай оказии, эй, не теряй время, — твердили они ему при каждой встрече. — Что ты много рассуждаешь? Бери программу, какая есть. Что тебе за дело: получи себе большую медаль, ведь картина всячески выйдет у тебя знатная — ну, и поезжай потом за границу, и тогда делай, как сам знаешь. Право, как тебе не стыдно! Такой человек, и не идет на конкурс!» Несмотря, однако же, на все разговоры и подталкивания, Репин не слушался никого и стоял упорно на своем, как ни хотелось попасть в чужие края и видеть все чудеса Европы. Но вдруг ему пришла в голову мысль, которая сделала возможным исполнение картины, даже и на классический сюжет. Он вспомнил сцену из времени своего отрочества, ту минуту,

когда вошел в комнату, где лежала только что скончавшаяся его двоюродная сестра, молоденькая девочка. В его памяти возникло тогдашнее чувство, полумрак комнаты, слабо мерцающий красный огонь свечей, бледное личико маленькой покойницы, закрытые глаза, сложенные тощие ручки, худенькое тельце, выделяющееся словно в дыму, важная торжественность и глубокое молчание кругом — и вот из этих, выплывших теперь ощущений, глубоко запавших прежде в юной душе, он задумал создать свою картину. До конкурса оставалось едва несколько недель, но внутри горело яркое чувство, фантазия кипела, и в немного дней картина была написана настолько, что ее можно было нести на конкурс. Ее, так не конченную, и понесли. И она получила большую золотую медаль, она вышла лучше и сильнее всех — чувство и живописность громко в ней говорили. Совет Академии не посмотрел на то, что многое осталось едва подмалеванным. Так она и теперь осталась навсегда не оконченною, и все-таки в музее «золотых программ» Академии это одно из самых оригинальных и поразительных созданий.

Я уже сказал выше, что в промежуток между этими двумя задачами Репин ездил на Волгу в 1870 году. Ему это нужно было для здоровья, и потом его тянуло окунуться в самую среду народной жизни. И действительно, поездка не осталась бесплодною: результатом ее вышла картина, которая больше всех других весит между истинно русскими картинами. Кто взглянет на «Бурлаков» Репина, сразу поймет, что автор глубоко проникнут был и потрясен теми сценами, которые проносились перед его глазами. Он трогал эти руки, литые из чугуна, с их жилами, толстыми и натянутыми, словно веревки; он подолгу вглядывался в эти глаза и лица, добрые и беспечные, в эти могучие тела, кроющие мастодонтовскую силу и вдруг ее развертывающие, когда приходит минута тяжкого труда и животной выносливости; он видел эти лохмотья, эту нужду и бедность, эту загрубелость и вместе добродушие — и все это отпечаталось огненными чертами на солнечном фоне его картины. Этой картины еще не существовало, а уже все, что было лучшего между петербургскими художниками, ожидало от Репина чего-то необыкновенного: так были поразительны большие этюды масляными красками, привезенные им с Волги. Что ни холст, то тип, то новый человек, выражающий целый характер, целый особый мир. Я живо помню и теперь, как вместе с другими радовался и дивился, рассматривая эскизы и этюды Репина в правлении Академии: там было точно гулянье, так туда толпами и ходили художники и останавливались подолгу перед этими небольшими холстами, привезенными без подрамков и

лежавшими на полу.

И все-таки, когда Репин стал писать свою картину, сначала в 1870 году, до «Иаировой дочери», а потом после нее, в 1871 и 1872 годах, ему пришлось испытать много-много советов и наставлений от истинных знатоков дела, от «зрелых» и «доконченных» художников. Как быть! Надо было, — ведь он всего только ученик! Одни жаловались на слишком яркий тон песка, уверяли, что такого не бывает в натуре, надеялись, что Репин наверное немножко убавит свои преувеличения, сделает тоны помягче; другие, ссылаясь на свою опытность пейзажистов, хотели, чтоб Репин непременно стер вон лодочку, мелькающую вдали белым своим парусом, — мало ли что еще с него требовали! Но Репин, как ни мягок, как ни уступчив по натуре, а все-таки никого не слушался и даже одно время совсем заперся в своей мастерской, перестал туда пускать кого бы то ни было, кроме людей самых близких. Он слушался одного себя, и от этого-то картина его вышла так оригинальна. Он делал перемены, но только те, которые, после долгой внутренней борьбы и битвы, после строгого взвешивания, действительно представлялись крайнею потребою. Так, например: он уничтожил горы, тянувшиеся у него вначале длинной зеленовато-серой грядою, по ту сторону Волги, — и сделал чудесно. Картина бесконечно от того выиграла. Теперь чувствуешь чудную ширь и раздолье, взглянув на эту Волгу, разлившуюся безбрежно во все края. С одной стороны, налево, где-то далеко вперед, летит суденышко, размахивая, как крылом, своим белым парусом; направо, в такой же дали, несется пароход, протянув струйку дыма в воздухе, а прямо, впереди, идут в ногу по мокрому песку, вдоль берега, отпечатывая там ступни своих дырявых лаптей, одиннадцать молодцов, с голою грудью и обожженными солнцем руками, натягивая лямку и таща барку. Сколько разных типов, сколько разных характеров нарисовалось тут, начиная от шагающих впереди могучих коренных, похожих на каких-то громадных волов, и кончая желтым, кашляющим, истомленным, чахоточным стариком, у которого пот катится с лица, или молодым мальчуганом, которому лямка еще не по силам, но он все-таки туда же идет со всеми остальными и лается и ершится на всех, словно большой уж воротила.

Кроме этих исторических картин своих, Репин написал много превосходных портретов. По силе красок и выражения, по могучему удару горячей кисти, мне кажется, ему всего более удался портрет, написанный с меня в апреле 1873 года и бывший в прошлом году на передвижной выставке. Превосходен также маленький грудной портрет, написанный им в конце 1872 года с

матери: тут у него вышла чудная картина в стиле Рембрандта. Эта старушка-малороссиянка сидит у него сложа руки и глядя перед собою добрыми глазами, точно одна из великолепно освещенных и наполовину прячущихся в густой тени старушек великого голландского живописца. Этого гениального человека Репин страстно любит, едва ли не больше всех остальных живописцев, и в этом мы всегда сходились.

Из прочих портретов надо было бы помянуть здесь чудесную картину Репина, всю составленную из портретов и находящуюся теперь в зале «Славянского базара». Это — «Русские и чешские музыканты». Но я надеюсь, что мастерская картина эта будет напечатана в «Пчеле», и тогда я к ней ворочусь. В заключение, чтобы дать моим читателям понятие о Репине, вместе как человеке и художнике, чтоб показать им, что он думает и как смотрит на вещи, куда он идет, чего хочет и к чему стремится, — я приведу несколько отрывков из его заграничных писем.

Летом 1873 года он писал из Рима: «Что вам сказать о пресловутом Риме? Ведь он мне совсем не нравится! Отживший, мертвый город, и даже следы-то жизни остались только пошлые, поповские, — не то, что во Дворце дожей, в Венеции! Только один Моисей Микель-Анджело действует поразительно. Остальное, и с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется. Какая гадость тут в галереях! Просто не на что глядеть, только устаешь бесплодно. Но замечательнее всего, как они оставались верны своей природе. Как Паоло Веронезе выразил Венецию! Как болонская школа верно передавала свой „условный“ пейзаж, с горами, выродившимися у них в барокко! Как верны Перуджино и вся компания — средней Италии! Я всех их узнал на их родине. Здесь тот же самый суздальский примитивный пейзаж в натуре: те же большие передние планы, без всякой воздушной линейной перспективы, и те же дали, рисующиеся почти ненатурально в воздухе. Все это ужасно верно переносили они в свои картины. Как смешно думать, после этого, об изучении таких-то и таких-то стилей, венецианской, болонской, флорентийской и других школ…» «На зиму я подумываю о Париже. Рим мне не нравится, такая бедность, даже и в окрестностях, а о рае-то земном, как его прославляли иные, нет и помина. Это просто-напросто восточный город, мало способный к движению. Нет, я теперь гораздо больше уважаю Россию! Вообще, поездка принесет мне так много пользы, как я и не ожидал. Но я долго здесь не пробуду. Надо работать на родной почве. Я чувствую, во мне происходит реакция против симпатий моих предков: как они презирали Россию и любили Италию, так мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой…»

Из письма, из Неаполя, от 2 августа 1873 года: «В итальянском искусстве гениален только Микель-Анджелов Моисей. Я вам уже писал о неаполитанце Морелли, он здесь считается реформатором; я был в студиях у него и его лучших учеников: Боскетто, Альтамур и Дольбони; но все они принадлежат лишь общему движению в искусстве за наше время, хотя итальянцы и теперь, как всегда, живут только одной формальной стороной. Нет, я уже давно порешил: в Париж, в Париж, только теперь я уразумел величие французов! Это и есть настоящая цель, а остальное все, конечно, любопытно, но все это закоулки…»

Из письма, из Рима, от 28 сентября: «Мечта итальянца — получить заказ, какой бы то ни было, хотя бы подделка фальшивых ассигнаций; а подделка под отвратительное уродство всяких образов Бернини воодушевляет их до созданий в его роде. Впрочем, талантливые бегут отсюда в Париж… Был я в мастерских у испанцев (Вилегас, Тусавиц и др.), все они, впрочем, ведут свое начало от Мейсонье и отделывают мелочи еще с большим изяществом и тонкостью, пишут почти миниатюры — Гупиль поощряет. Занимательно то, что даже художники здесь, говоря о другом знаменитом художнике, не говорят о его достоинствах, а скажут коротко, что Гупиль платит ему двадцать тысяч франков за вещицу; и тут он посмотрит на вас необыкновенно торжественно: он гордится уже знанием цифры почтенной и любуется эффектом ее звука, ее поражающим впечатлением на других — еще бы! Впрочем, в „Стансах“ Рафаэля (в его собственных работах, а не учеников) я действительно вижу некоторые достоинства; Микель-Анджело в Сикстинской капелле грубоват, но надобно взять во внимание время…»

Из Парижа, от 20 января 1874 года: «Не знаю других сфер, но живопись у теперешних французов так пуста, так глупа, что сказать нельзя. Собственно сама живопись талантлива, но только одна живопись, содержания никакого. Вы возмущаетесь содержанием каких-нибудь „двух барышень, глядящих в окно на гусар“, но здесь и этого нет. Паж с тарелкой, девочка с цветком, просто цветы — вот картины, великолепно написанные, выставленные в лучших магазинах. Для этих художников жизни не существует, она их не трогает. Идеи их дальше картинной лавочки не подымаются. Не встретил я еще у них ни одного типа, ни одной живой души. Противнее всего у них — это специализация. Каждый избирает себе какой-нибудь жанр и валяет картины, как сапоги, одну как другую, и здесь это ужасно укоренилось. Если художник выставит вещь, по вдохновению сделанную, — ее не купят; подождут, пока он „определится“, т. е.

пока он напишет двадцать картин, похожих на первую. Я понимаю эту черту у немцев: они добросовестно изучают — кто соломинку, кто каменную стену, а у французов даже и изучения не видно: шарлатанство одно. Возьмите даже гениального Реньо: помните письма его к отцу и г. Дюпарку о портрете г-жи Д., который он работает в Риме? Помните, как он изменяет аксессуары в портретах и говорит отцу, что „перед искусством не следует рассуждать“. А ведь, пожалуй, это и правда. Нас, русских, заедает рассуждение… Вы спрашиваете меня о Делакруа: он мне противен. Вообще, после знакомства с Веронезом, Тицианом и Мурильо, я на французскую школу смотреть не могу без отвращения. Это те же наши X, Z: они талантом уступят и A, и B. И их школа так же не рациональна, как и наша, хотя они родные братья итальянцам и любят их страстно… Поддержать и развить искусство может только одно: народные музеи, которые следует основать во всех больших городах. Пока их не будет, не будет и настоящего искусства. А попечение о развитии художников (техническом) можно отложить. Это все они сделают сами, в мастерских мастеров…»

Оттуда же 12 мая 1874 года: «На нынешней парижской выставке, за исключением трех-четырех вещей, соединивших и технику и содержание, не над чем остановиться: всюду манера, рутина до скуки, только реалисты составляют исключение. В будущем у них много шансов, да и вообще теперь я верю только в них, но они глупы и неразвиты, как дети…»

Из приморского местечка Вель (в Нормандии), 8 июля 1874 года: «Я был очень шокирован отсутствием типа у французов: нигде не заметно даже поползновения к нему. Здесь мне представилось ясно, почему и во всей предшествующей школе французской не было стремления к этому роду. Это происходит от симпатий романских народов, которых мало занимает внутреннее содержание предмета, какого бы то ни было: им форму подавай, и форму — или красивую (итальянцы), или эффектную, остроумную, выразительную (французы). Французы делают все для всего света, для площади, для декорации, для громадной разнородной массы, а потому они стремятся к широте и даже постоянно прибегают к общим местам. Интимного, задушевного у них не полагается… У немцев есть стремление к типу, к юмору, к психологии и к внутреннему смыслу тех вещей, которые они воспроизводят: здесь-то я и вижу их сходство с нами, хотя, конечно, и в Кнаусе и в Дефрегере ужасно много мещанского филистерства, того, что нам противно… Одна русским беда: слишком они выросли в требованиях, их идеал так велик, что всякое европейское искусство кажется им карикатурой

или очень слабым намеком. Не то совсем заметно в европейцах: их все воспроизведенное художниками приводит в полный восторг; их собственное воображение, ум, чувства никогда не подымались до этого, не мечтали об этом, и потому на выставке вы видите людей, забывшихся до детского состояния, готовых неистово аплодировать и ломать стулья. Вспомните же и представьте себе нашу публику, относящуюся к своим художникам даже с откровенной иронией!.. Ужасно вообще, что я оторван от русской жизни. Это мне не по натуре… Письма N ко мне из нашего сурового далека веют на меня свежим морским ветром. Я снимаю шляпу, расстегиваю грудь и впиваю всем организмом эту освежающую и укрепляющую влагу и чувствую, что, после этого напитка, все во мне говорит: вперед! вперед!»

Неужели не надо ожидать много сильного и значительного от художника, у которого такой талант и такая голова?

1875 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинником, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подписью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках.

В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

Илья Ефимович Репин

Статья впервые напечатана в 1875 году (журнал «Пчела», № 3).

Статья показательна тем, что Репин, после «Бурлаков на Волге», становится объектом пристального внимания и любви Стасова, как гордость русского искусства, как художник, от которого можно ожидать «много сильного и значительного».

Стасов был свободен от слепого преклонения перед мастерами Запада как прошлого, так и настоящего времени. Наоборот — с вершин, достигнутых к этому времени русским реалистическим искусством, он критически подходит и к искусству прошлых эпох, и к различным явлениям искусства современности. Из всего прошлого он стремится взять то, что помогает созданию реалистических идейно-содержательных произведений, отражающих правду жизни, современности. Тут он

следует заветам Чернышевского, который, утверждая — «прекрасное есть жизнь», отвечал поклонникам «чистой», «вечной» красоты в искусстве, рабски ориентировавших современное искусство на «недосягаемые» образцы прошлого: «Сила нашей фантазии чрезвычайно ограничена, и создания ее очень бледны и слабы в сравнении с тем, что представляет действительность. Самое пылкое воображение подавляется представлением о миллионах миль, отделяющих землю от солнца… самые идеальные фигуры Рафаэля оказались портретами с живых людей… живые люди, даже вовсе не принадлежащие к числу отъявленных извергов или героев добродетели, совершают преступления, гораздо ужаснейшие, и подвиги, гораздо более возвышенные, нежели все, что было выдумано поэтами» («Очерки гоголевского периода русской литературы». Избранные философские сочинения в трех томах, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 692). «Что делать! — говорил Чернышевский. — Аполлон Бельведерский и Венера Медицейская давно описаны, воспеты, и нам остается восхищаться только живыми людьми и живою жизнью, которую забывают в эстетиках, толкуя о Геркулесе фарнезском и картинах Рафаэля» («Критический взгляд на современные эстетические понятия». Там же, стр. 251).

В борьбе с поклонниками «чистого», отрешенного от интересов жизни искусства, за утверждение искусства, реалистически отражающего современную жизнь, Стасов стремился использовать все средства, в том числе и такое, как пропаганда взглядов современных художников-реалистов. Вот почему он считал нужным в данной статье о молодом Репине процитировать выдержки из его писем о впечатлениях от западноевропейского искусства, в которых, с точки зрения Стасова, хорошо раскрывалась позиция Репина, подходившего критически к классическому и современному искусству Запада. Вопреки распространенным, прочно утвердившимся в академических и официальных кругах того времени взглядам, что художник должен совершенствоваться главным образом за границей на образцах искусства Запада, Репин рвался в Россию. В своих симпатиях и антипатиях к тем или иным художникам Запада он не был одиноким. Крамской в ответ на письма Репина, содержащие те же опубликованные Стасовым оценки Репина западноевропейского искусства, писал: «…Суждения, которые Вы мимоходом делаете, подтверждают мои мнения… Что касается Рафаэля вообще, то, пожалуй, Вы и тут правы…» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка». «Искусство», 1949, стр. 19). Однако все же Репин не предназначал свои письма для печати. Отрывки

из них, будучи опубликованными в комментируемой статье Стасова, вызвали резкие отзывы в печати по поводу будто бы «нигилистических», огульно отрицающих все классическое наследие, взглядов Репина. «Если бы мы не были убеждены в искренности г. Стасова, мы заподозрили бы его в предательстве. Злейший враг Репина не мог бы оказать ему худшей услуги», — писали «Московские ведомости» (1875, 14 июля, № 179, «Взгляд русского художника на искусство»).

Газетная шумиха встревожила Репина. «Признаться, подрадел мне В. В. Стасов», — сообщал он Крамскому 1 апреля 1875 года. Но более всего его удивило то, что некоторые литераторы и художники начали изменять к нему свое отношение. «Благодаря письмам моим, которые напечатал опрометчиво Стасов, — писал Репин, — обо мне Тургенев и иже с ним стали очень невыгодного мнения. Чорт с ними…» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка». «Искусство», 1949, стр. 97, 101). Сам Стасов писал по этому поводу 22 апреля 1875 года Верещагину: «Напечатанные мною… письма Репина произвели здесь просто бурю: из Академии, почти от всех художников, а также от известной части публики посыпались проклятия и анафемы на Репина и меня — как можно что-нибудь думать и писать против Рафаэля, Рима и всего _п_р_и_н_я_т_о_г_о. Парижская колония до того пристала к Репину в Париже… что Репин, кажется, и нос повесил… Но авось скоро пройдет эта минута постыдной слабости» («Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», «Искусство», 1950, т. 1, стр.40).

В результате происшедшего, между Репиным и Стасовым наступила временная размолвка. Но уже в октябре 1876 года Репин писал Стасову: «В Париже я был взбешен за письма, напечатанные без моего ведома…» «Я Вас все-таки люблю по-прежнему; у меня нет причин быть о Вас другого мнения» (II, 139).

П. Т. Щипунов